

O corpo como matriz na obra de Rosa Esteves

O corpo sempre esteve presente no universo artístico, seja como modelo idealizado, seja nas experiências radicais da *body art*. E assim é nos trabalhos de Esteves. Para a artista, contudo, o corpo não surge como figura, suporte, material ou lugar para a arte, estes são apenas recursos em suas obras, nelas o corpo vai além, melhor, o corpo da própria artista existe como matriz mítica e filosófica. Mítica por ser fundante do indivíduo, de sua existência e de suas experiências, permitindo o alcance de memórias ancestrais e expressões artísticas primevas. Filosófica, pois, se apresenta como pergunta e investigação acerca das políticas corporais, questões de gênero, memória corporal e da ação do tempo sobre os corpos humanos.

Alguns de seus trabalhos são exemplares de suas experiências artísticas, como *Deusas* (2000), em que seu corpo serve como suporte e meio para a pintura a fim de que, pela tinta espalhada no corpo, sejam compartilhados imagens e sentidos com a pintura corporal indígena e africana em que o corpo é ornamentado com fins rituais e estéticos; pelo título, com o princípio da experiência sagrada e religiosa; e, pela técnica, com a história da arte ao dialogar com as experiências performáticas do corpo como pincel de Yves Klein.



Fig. 1. Yves Klein

Antropometrias

[missão do artista] "realizar a única obra prima, ele próprio, constantemente"



Fig. 2. Rosa Esteves, *Deusas*, 2000

Pupas (2003) são figuras femininas moldadas com a argila a partir de partes do corpo da artista e remetem a figuras pré-históricas que resgatam e questionam a imagem da mulher-deusa, mãe de todos e provedora, mas, ainda, mãe elementar, não plenamente desenvolvida, deusa-menina, em seu casulo. *Nutritivas* (2004) mantém o tema de *Pupas*, levando-o adiante, são bonecas de argila recheadas com sementes que germinam, transformando a deusa-menina em deusa-mãe, solo fértil para as sementes ali depositadas, a artista tomando, então, não apenas a imagem da deusa arquetípica, mas promovendo a união de Gaia, elemento primordial e deusa cósmica, e Deméter, a terra cultivada, convertendo sua obra em metonímia para o próprio planeta Terra.



Fig. 3. Rosa Esteves, *Pupas*, 2003

A performance *Corpo comestível* (2004) atua como ponto alto das investigações de Rosa Esteves, nela o corpo da artista é transmutado em pedaços de chocolate e oferecido ao público para ser devorado num rito canibal, em que a artista realiza sua entrega simbólica mediada pela performance e pela multiplicação do corpo. Com a artista abandona-se a idéia do corpo obsoleto diante da tecnologia atual para se ter o corpo que se desdobra para além de si, indo da investigação intelectual da pintura, passando pelo tornar a arte solo para germinação de sementes e sua transformação em plantas até o corpo-alimento.

Assim, em sua companhia, passa-se do espanto da percepção da existência confirmada pela forma gravada no papel, à experimentação dessa existência como fertilidade e desdobramento no corpo tornado solo, e, finalmente, à entrega completa da existência em forma de alimento. Esteves ao mesmo tempo dá seu corpo (artista tornada carne e alimento) e abandona o papel intelectual de fundo renascentista do artista demiurgo. O artista já não apenas cria em seu ateliê, mas rege um ritual, ao ser transformado em mestre de cerimônias, xamã e líder. Artista como messias, que na performance *Corpo comestível*, também, à evocação da ceia cristã em que o Cristo ao mesmo

tempo oferece simbolicamente seu corpo: “Este é meu corpo que é dado por vós, comei e bebei em memória de mim” e ministra o banquete.



Fig. 4. Rosa Esteves, *Corpo comestível*, 2005

O corpo como mesa ou ceia tem paralelos na obra de outros artistas como nos jantares-performance realizados de 1970 a 1983 por Lynn Hershman Leeson, nos Estados Unidos, ou na *Festa* (1959), de Meret Oppenheim, em que para uma celebração de primavera em Berna, na Suíça, o artista oferece um banquete sobre o corpo nu de uma mulher. Para Oppenheim a festa "não era apenas de homens, nem apenas uma mulher nua para homens, mas um rito de fertilidade para homens e mulheres, diferente da Páscoa"¹[1], apontando, também, como em Esteves, para as relações entre corpo, alimentação e rito místico-sagrado.



Fig. 6. Jantar-performance de Lynn Hershman Leeson



Fig. 7. Meret Oppenheim, *Festa*, 1959

Na obra de Rosa Esteves não se encontra a relação de fundo sado-masoquista, tão recorrente em performances em que o corpo se oferta como astro principal na cena, mas, sim, a participação num ritual de ceia simbólica, mais próxima do rito cristão da eucaristia, em que come-se o corpo do Cristo representado pelo pão e pelo vinho no mistério da transmutação dos materiais, ou da antropofagia tupinambá em que o outro pode servir de alimento para a

própria identidade do grupo, ressaltando que, no caso de Esteves, é a própria artista multiplicada e tornada outro dando-se a comer. Tem-se, então, o artista como alquimista que mistura materiais e ritos pagãos e cristãos por meio de sua arte, transformando a própria arte em matéria comestível e o alimento em arte: doce que se transmuta em arte; arte que se transmuta em alimento.

O trabalho de Rosa Esteves pode ser visto como uma arte orgânica e única, em que as obras são criadas uma a partir da outra, sem rompimentos, num ato criativo contínuo, como uma espécie de investigação que se aprofunda, em que respostas geram novas perguntas, impedindo a paralisação da ação. Neste sentido, *Corpo comestível* aponta e desenvolve as obras que a precederam, iluminando a obra da artista em dois sentidos, um para frente e outro para trás.

Os trabalhos anteriores não devem ser vistos como embriões, pois são obras maduras, mas como parte do discurso investigativo que levará ao próximo estágio investigativo. *Deusas* pode ser visto como a idéia corporal, o corpo-imagem e germe performático, em *Pupas e Nutritivas* o corpo é terra, suporte, berço e útero para a semente que se tornará alimento em *Corpo comestível*: corpo e arte tornados alimento maduro, pronto para ser degustado. Se, nas pinturas, pretende-se estender a existência do corpo, ao menos em imagem, registro, nas *Nutritivas* o corpo é destruído pelo germinar da semente, o corpo-solo rasga-se para dar lugar à vida vegetal, e sua reprodução de chocolate chega, enfim, ao ritual antropofágico em que o corpo torna-se alimento.

Dessa forma, se sua obra dá-se como investigação em andamento, sempre acrescida de indagações, pode-se afirmar que em *Mulheres brancas*, a artista parte desta arte que se come, efêmera, feita de chocolate, que se derrete na boca e, antes, nas pontas dos dedos, para a perenidade do material de fonte, a escultura, e da perenização de sua imagem, a fotografia. Como que transcendendo o caráter terreno – simbolizado na cor do chocolate, marrom e mole, como na terra molhada e fértil, prenhe mesmo do fim de cada criatura, presa ao ciclo de nascimento, nutrição e morte – para chegar à Idéia, à abstração da realidade que é a fotografia – grafia de luz – escrita e luz.

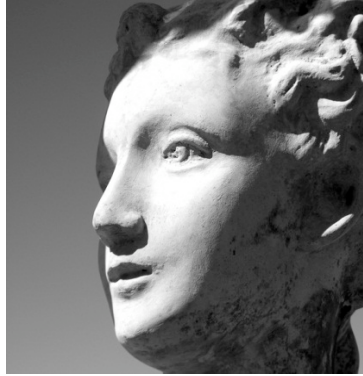


Fig. 8. *Mulheres brancas*, 2010-2012

Mas a fotografia do que já é em si mesmo idéia de perenidade da forma: a escultura, neste caso, esculturas do corpo feminino, do que se concebe há milênios como sendo a mulher: mulher humana, mulher desejável, mulher mãe, mulher deusa, mulher demônio.

Susan Sontag, em seu *Sobre fotografia*, faz duas afirmações que devem ser lembradas ao se olhar para as *Mulheres brancas* de Rosa Esteves, a primeira é que fotografias constituem uma ética do ver, a segunda, que a câmera é o braço ideal da consciência. Assim o ato de fotografar aproxima-se mais de uma produção ético-filosófica que da criação de imagens ou registro do mundo.

Se o uso da fotografia leva na direção da Idéia absoluta, ao perene, imutável e imaterial, às idéias universais, ao eterno e transcendente, como se somente uma instancia metafísica pudesse a partir daí iluminar a pergunta sobre o que é a mulher, introduz, ainda, a ética do olhar, do ver, ou seja, a escolha prévia daquilo que é digno de ser visto, observado. Assim, em sua travessia, pode-se afirmar que, ao longo de sua obra, Esteves passa do corpo como matriz mítico-filosófica, das obras *Deusas*, *Pupas*, *Nutritivas* e *Corpo comestível*, à matriz ético-filosófica, em *Mulheres brancas*.

Assim, eticamente, o que a fotografia está colocando em andamento é não só o discurso abstrato universalizante, mas também aquele sobre as relações humanas, entre indivíduos, grupos e sociedades, assim o trabalho ético-filosófico-fotográfico de Esteves conduz inevitavelmente à análise do que

é a mulher, não daquela com M maiúsculo, ideal, mas da mulher cotidiana, a mulher das relações sociais, de gênero, de cidadania.

A obra surge assim reconfigurada porque a artista, que partiu da estética de relações míticas, de narrativas fundantes, chegou à reflexão de ordem abstrata e universal, enraizada não mais naquelas relações terrenas, mas, sim, originada no universo das idéias, de puro pensar. Por meio do exercício do intelecto que não mais apenas se aproxima e relaciona diversos ordens do mundo, mas inquietamente investiga seu objeto, que na procura de sua compreensão, cria métodos e abordagens. Funcionando, desta forma, como uma investigação em espiral em que transitoriedade e imanência, permanência e transcendência constroem um caminho em direção ao universo caleidoscópico das questões do feminino.

A resposta, contudo, ainda resiste, não se entrega, pois diante dessas mulheres brancas, espectrais, está-se ainda mais diante do enigma do feminino e da feminilidade do que de sua circunscrição e definição. Pois elas mesmas surgem como a aparição, talvez logrando a própria artista, da pergunta e não da resposta.

Desta forma, se a pergunta freudiana sobre o que deseja a mulher ainda não encontrou sua resposta, a pergunta de Esteves, ainda mais ambiciosa que a do psicanalista austríaco, sobre o que é a mulher parece apenas poder ser reformulada, jamais respondida, o que de modo algum significaria que não possa ser infinitamente investigada, trazida à reflexão e que não se possa dar-lhe inteligibilidade e entendimento.

Adrienne Firmo

Janeiro de 2013